IRIS AperTO

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TORINO

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Lo spazio d’esperienza delle processioni religiose

This is a pre print version of the following article:

Original Citation:

Availability:

This version is available http://hdl.handle.net/2318/95487 since

Published version:

DOI:10.4399/97888548451693

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

12 October 2024

Lexia. Rivista di semiotica, 9–10
Ambiente, ambientamento, ambientazione
ISBN 978-88-548-4516-9
DOI 10.4399/97888548451693
pag. 357–396 (dicembre 2011)

Lo spazio d'esperienza delle processioni religiose *

Massimo Leone

ENGLISH TITLE: *Experiential Space in Religious Processions*

ABSTRACT: The present article analyzes the phenomenology and semiotics of religious processions. On the one hand, these rituals succeed in congregating several individual agencies, thus helping them to obliterate the frontier between the sacred environment of the place of worship and the profane environment of the space surrounding it. Consequently, in religious processions, subjects experience an enlargement of the environment of the sacred that encourages them to believe in its omnipresence, in the reassuring belief that their entire existence takes place (literally and metaphorically) under the protection of transcendence. On the other hand, "accidents" caused by the persistence of individual agencies within the collective one constantly "threaten" the symbolic efficacy of religious processions: the tentative expansion of the sacred environment into the profane one results in a symmetrical expansion of the latter into the former. The collective agency of rituals disintegrates into the individual agencies of routines until subjects not only no longer believe that transcendence extends its protection also over the profane environment, but on the contrary, fear that such protection is fragile in the sacred environment as well. Rituals do not only turn into routines but collapse into the re–emergence of the insecurity of transition. Acclimation and tolerance turn into invasion and exile. The profane invades the sacred, and the believer feels exiled even in the protected environment of the place of worship.

KEYWORDS: Religious processions; phenomenology; semiotics; rituals; routines.

* Presentato il 7 aprile 2011 nell'ambito degli "Incontri sul Senso" (seminario annuale di semiotica del Dipartimento di Filosofia dell'Università di Torino), questo testo è stato pubblicato in anteprima in *E/C*, la rivista on–line dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici. Ringrazio Ugo Volli per i numerosissimi spunti offertimi durante la presentazione torinese e Gianfranco Marrone per l'ospitalità in *E/C*.

1. Sinossi

Questo articolo analizza i meccanismi fenomenologici e semiotici della tensione fra rituali e routine, e la dialettica fra la loro efficacia ed inefficacia simboliche. Attraverso quali processi semiotici i rituali acquisiscono la capacità di "addomesticare" la frontiera fra un ambiente di appartenenza e uno di non–appartenenza, dando luogo a un percorso semantico e a una strategia retorica di acclimatazione e tolleranza, e quindi a un regime di appartenenza sedentaria? Attraverso quali processi semiotici, al contrario, i rituali perdono questa capacità, volgendosi così in semplici routine o, peggio, divenendo incapaci di smussare l'intensità di transizione e l'estensione di distanza implicate da una frontiera di appartenenza[1]?

Il presente articolo risponde attraverso un'analisi approfondita della fenomenologia e della semiotica delle processioni religiose[2]. Da un lato, questi rituali riescono a congregare diverse agentività individuali (Leone 2010a), aiutandole così a obliare la frontiera fra l'ambiente sacro del luogo di culto e quello profano che lo circonda[3]. Di conseguenza, nelle processioni religiose i soggetti esperiscono un allargamento dell'ambiente del sacro che li incoraggia a credere nella sua onnipresenza, nella credenza rassicurante che la loro intera esistenza ha luogo (letteralmente e metaforicamente) sotto la protezione della trascendenza. Dall'altro lato, "incidenti" causati dalla persistenza delle agentività individuali all'interno di quella collettiva "minacciano" costantemente l'efficacia simbolica delle processioni religiose: il tentativo di espansione dell'ambiente sacro in quello profano dà come risultato paradossale un'espansione simmetrica del secondo nel primo. L'agentività collettiva dei rituali si disintegra nelle agentività individuali delle routine fino al punto che i soggetti non soltanto non credono più che la trascendenza estenda la sua protezione anche sopra l'ambiente profano ma, al contrario, temono che tale protezione sia fragile altresì nell'ambiente sacro. I rituali non solo si volgono in

1. Questo testo è parte di una riflessione sulla semiotica dell'appartenenza che l'autore sta conducendo da diversi anni. Per un'introduzione teoretica al progetto, Leone In stampa a.

2. Questo testo si basa parzialmente su Leone 2002, 2005a, 2005b, e Leone In stampa b.

3. Per una definizione del sacro in termini semiotici, Dusi e Marrone 2008; Leone e Solís Zepeda 2009.

routine ma collassano nel ri–emergere dell'insicurezza di una transizione. L'acclimatazione e la tolleranza divengono invasione ed esilio[4]. Il profano invade il sacro, lo contamina, e il credente si sente esiliato persino nell'ambiente protetto del luogo di culto.

2. Sinestesia e poli–sensorialità nei rituali religiosi

I concetti di sinestesia e poli–sensorialità, così come sono stati inter–definiti nel quadro della semiotica strutturale (Beyaert 2001)[5], possono essere d'aiuto nel formulare una nuova interpretazione del rapporto fra liturgia religiosa e religiosità popolare, vale a dire da una parte il sistema di rituali istituzionalizzati che regolamentano l'interazione fra la trascendenza e una comunità di credenti e, dall'altra parte, le variazioni idiosincratiche multiformi ed eterodosse le quali, interferendo con questo insieme più o meno organico, danno luogo al "folklore religioso"[6]. Le processioni cristiane sono un esempio

4. Per una fenomenologia dell'esilio, Trigano 2001; ringrazio Ugo Volli per questo suggerimento bibliografico.

5. Nella sinestesia, l'attivazione di un canale sensoriale A conduce alla simultanea attivazione di un altro canale sensoriale B, secondo un codice che introduce un'equivalenza tra gli elementi sentiti attraverso A e quelli sentiti attraverso B. Per esempio, la visione di uno stendardo viola durante una processione religiosa quaresimale immediatamente conduce all'esperienza sinestesica dell'odore e del sapore del sangue di Cristo. Nella poli–sensorialità, al contrario, l'attivazione di un canale sensoriale A e la simultanea attivazione di un canale sensoriale B conducono alla costruzione di un nuovo canale sensoriale multiplo attraverso cui sia gli elementi di A che quelli di B vengono sentiti. Per esempio, la visione di uno stendardo viola durante una processione religiosa quaresimale e il simultaneo ascolto di un drammatico canto processionale conducono immediatamente a una percezione multipla in cui la frontiera fra i dati visivi e quelli auditivi si confonde in una metafora percettiva poli–sensoriale.

6. Gli "studi rituali" ("ritual studies") hanno già manifestato interesse verso lo studio delle processioni religiose dal punto di vista della sensorialità che esse implicano; per un'introduzione, Ashley 2001. Secondo Kratz (1994, p. 4): "Le performance cerimoniali orchestrate in modo complesso introducono la sfida analitica di districare i viluppi, gli intrecci, e gli effetti di media multipli, eventi multipli, e partecipanti e prospettive multipli" ["Complexly orchestrated ceremonial performances introduce the analytical challenge of unraveling the intricacies, interweavings, and effects of multiple media, multiple events, and multiple participants and perspectives"]. Di conseguenza, molti studiosi hanno adottato il concetto di sinestesia al fine di spiegare il funzionamento semiotico delle processioni religiose; cfr Sullivan (1986, p. 8): "L'esperienza simbolica dell'unità dei sensi consente a una cultura di coltivare l'idea dell'unità del senso" ["The symbolic experience of the unity of

ideale di questo genere di relazione. La coppia di concetti sinestesia/poli–sensorialità può essere efficace nell'analisi della struttura percettiva che le processioni cristiane predispongono nei partecipanti e negli spettatori così come nella delucidazione del regime di appartenenza religiosa che tale struttura manifesta. Alcuni elementi essenziali della storia delle processioni cristiane saranno utili al fine di ricostruire la genealogia della loro struttura semiotica e interpretarla in quanto strategia retorica.

3. La genealogia delle processioni cristiane

Il costume di accompagnare certe fasi della liturgia cristiana con rappresentazioni drammatiche è antico (Fledbecker 1995)[7]. Secondo la *Peregrinatio Etheriæ*, un documento del quarto secolo, a quel tempo le drammatizzazioni che rappresentavano il percorso di Gesù verso il

the senses enables a culture to entertain itself with the idea of the unity of meaning"]. Ma questa è forse una concezione troppo statica delle processioni religiose, alla quale Kathleen Ashley giustamente obbietta: "La [sua] espressione "l'unità del senso" suggerisce un effetto statico, ma io enfatizzerei che l'impatto sui sensi è anche capace di produrre movimento, cambiamento" ["His phrase "the unity of meaning" suggests a static effect, but I would emphasize that impact on the senses is also capable of producing movement, change"] (2001: p. 13). Il concetto di poli–sensorialità cerca di fornire un'intelligibilità semiotica a fronte di questo secondo tipo di fenomeni. Da un lato, l'idea di sinestesia interpreta le processioni religiose come strategie retoriche che, attraverso la produzione di un'illusoria "unità dei sensi", danno luogo a un percorso semantico di acclimatazione/tolleranza e, di conseguenza, a un regime di appartenenza sedentaria. Dall'altro lato, tuttavia, l'idea di poli–sensorialità decifra le processioni religiose come strategie retoriche che, attraverso l'introduzione di variazioni idiosincratiche nell'illusoria "unità dei sensi", frantuma altresì l'illusione della "unità del senso", e con essa il regime di appartenenza sedentaria. In parole più semplici, attraverso la sinestesia l'unità dei sensi diviene una metafora sensoria dell'unità dell'ambiente di appartenenza sia sacro che profano; attraverso la poli–sensorialità, invece, la disunità dei sensi si volge in metafora sensoria del ri–emergere di una frontiera fra il sacro e il profano. Su questo aspetto delle processioni religiose cfr anche Crawley 1919; Buttitta 1981; e Grimes 1986.

7. Sarebbe interessante comparare la genesi delle processioni cristiane con quella del teatro greco, così come con le tracce di rituali processionali nel testo biblico. In particolare, sarebbe opportuno partire da un'analisi semiotica di 2 Samuele 6, nel quale si racconta una traslazione "processionale" dell'Arca dell'Alleanza. Significativo soprattutto, ai fini di una fenomenologia dell'attraversamento processionale della frontiera tra sacro e profano, l'episodio dell'"incidente" (l'inciampare dei buoi) che conduce alla morte di Uzzah, ucciso da Dio per aver sostenuto l'Arca. Significativo per altri versi anche l'episodio della danza "rituale" di David di fronte alla stessa Arca. Ringrazio Ugo Volli per questi spunti.

Calvario erano già parte della liturgia della Chiesa di Gerusalemme (*Itinerarium Egeriæ* 1997). In seguito, altre rappresentazioni drammatiche furono introdotte nel culto cristiano e, attraverso percorsi storici ancora tutti da esplorare, si diffusero verso l'Europa occidentale, dove testi drammatici associati con la liturgia cristiana apparvero perlomeno a partire dai secoli nono e decimo. I monasteri francesi, e in particolare quello di San Marziale, giocarono un ruolo centrale nella circolazione di testi drammatici messi in scena da confraternite di attori nelle chiese in occasione degli eventi principali dell'anno liturgico cristiano, come la nascita o la morte di Cristo. Fu probabilmente attraverso l'abbazia di San Marziale a Limoges, consacrata all'evangelizzatore del limosino, che, verso la fine dell'undicesimo secolo, tale costume si diffuse in Spagna, precisamente nel monastero di Ripoll, in Catalogna, dove raggiunse il suo grado più alto di elaborazione (Felbecker 1995; Twicross 1996; Verdi Webster 1998). Il nucleo centrale delle processioni cattoliche del Medioevo e della prima modernità si sviluppò a partire da queste rappresentazioni drammatiche, la cui genesi remota, tuttavia, può essere retrodatata ai primi secoli dell'era cristiana e alle strategie retoriche che i primi cristiani adottarono al fine di commemorare gli episodi più importanti della vita di Gesù.

Storicamente, mentre la struttura fenomenologica e semiotica delle drammatizzazioni cristiane antiche e medievali s'originò dall'introiezione delle processioni religiose all'aria aperta all'interno del tempio, la struttura fenomenologica e semiotica delle processioni cattoliche dall'epoca moderna in poi emerse, al contrario, dall'espulsione delle rappresentazioni drammatiche sacre fuori dal tempio (Portello e Gomez Lara 1996). Da una parte, all'interno del tempio tali drammatizzazioni potevano facilmente dar luogo a situazioni idolatriche o persino blasfeme; per esempio, i credenti non dovevano confondere i riti sacramentali — nei quali, secondo il dogma, la rappresentazione coincide con il rappresentato, il significante con il significato — con le rappresentazioni drammatiche, in cui i segni non sono altro che simulacri (De Marinis 1982). Dall'altra parte, il clero, e soprattutto gli Ordini mendicanti, desiderarono esportare l'efficacia mnemonica e persuasiva del dramma sacro al di fuori del tempio; le drammatizzazioni erano infatti un dispositivo retorico efficace per l'evangelizzazione e la conversione. Allo stesso tempo, la Chiesa intendeva evitare che gli attori, i quali nel Cristianesimo medievale e nel Cattolicesimo del-

la prima modernità godevano spesso della stessa reputazione delle prostitute (Allegri 1998), divenissero oggetto di attenzione eccessiva e che, peggio, macchiassero la sacralità dei protagonisti del pantheon cristiano con l'impersonarli (Gusick e DuBruck 2004).

La struttura fenomenologica e semiotica principale delle processioni cattoliche moderne deriva dalla tensione fra queste due tendenze: da un lato, il desiderio di stemperare la frontiera fra l'ambiente di appartenenza del sacro e quello del profano attraverso un'esportazione delle sacre rappresentazioni drammatiche al di fuori del luogo di culto; dall'altro lato, il rischio che queste rappresentazioni drammatiche, e il sacro con esse, venissero "contaminati" dal contatto con l'ambiente profano.

4. La struttura semiotica delle processioni cristiane

Attraverso le strategie analitiche della semiotica testuale, la struttura fenomenologica delle processioni cristiane può essere descritta in dettaglio e distinta da quella di fenomeni religiosi analoghi (Marin 1967; Flanigan 2001; Del Ninno 2007). La direzione del movimento del fedele in relazione al luogo di culto distingue le processioni religiose dalle circombulazioni rituali (Leone 2002); mentre le prime implicano un allontanamento progressivo dal luogo sacro, le seconde comportano meramente un movimento intorno a esso. La distinzione fra processione e pellegrinaggio è più complicata (Turner e Turner 1978; Turner 1979). Le differenze più evidenti concernono la relazione fra l'ambiente sacro e quello profano, la distribuzione dei fedeli, il ritmo del movimento, e la struttura dell'osservazione ("l'attante osservatore", come direbbero i semiotici). Nelle processioni religiose, un simulacro della trascendenza, insieme con i fedeli che lo trasportano, "esplora" lo spazio profano. Nei pellegrinaggi, al contrario, i fedeli attraversano un ambiente profano al fine di raggiungere uno spazio sacro, dove solitamente risiede un simulacro della trascendenza. I pellegrinaggi sono comunemente intrapresi individualmente o in piccoli gruppi, mentre le processioni sono sempre attività collettive. In generale, i pellegrinaggi non sono esposti a un pubblico, mentre le processioni sono sempre uno spettacolo per qualcun altro. Nel quadro teoretico esposto nella sinossi, si potrebbe dire che i pellegrinaggi manifestano

un'agentività individuale, mentre le processioni ne incarnano una collettiva.

Quel particolare genere di strategia retorica chiamata "processione" può essere poi articolata internamente sulla base di altri elementi strutturali. Per quel che concerne la qualità temporale, per esempio, si può distinguere fra processioni straordinarie od occasionali, come le traslazioni di reliquie, i cortei funebri, o le parate di ringraziamento, da altre processioni che non sono sporadiche ma cicliche. Per quanto riguarda la struttura del movimento attraverso lo spazio, le processioni rituali o cerimoniali normalmente hanno luogo all'interno del luogo di culto, senza mai valicarne le frontiere: per esempio, nel Cristianesimo, l'entrata dei ministri nella liturgia eucaristica, la processione dei doni il Giovedì Santo, quella del pane consacrato il Venerdì Santo, la processione delle candele nel rito battesimale, etc. In questi casi, tuttavia, i liturgisti generalmente ritengono che l'uso del termine "processione" sia scorretto. Infatti, non vi è di fatto processione finché un simulacro del sacro, del trascendente, lascia il tempio e si avventura nell'ambiente immanente, profano (Martimor 1983–1984).

Tale caratteristica essenziale, insieme con gli altri tratti strutturali delle processioni, è all'origine dell'ambivalenza con la quale la Chiesa Cattolica ha generalmente considerato questa evoluzione del dramma sacro. La natura collettiva delle processioni, la loro relazione con un pubblico (con la dimensione sociale che ne risulta) e, soprattutto, il loro funzionare come canale di comunicazione tra l'ambiente sacro e quello profano — attraverso le frontiere del luogo di culto — hanno dato luogo a un atteggiamento ambiguo, in una certa misura analogo a quello che ha caratterizzato la relazione, attraverso i secoli, tra la Chiesa e le immagini (Leone 2010b). Similmente, le processioni sono, da un lato, strumenti efficaci di evangelizzazione e pertanto devono essere difese contro ogni iconoclastia; dall'altro lato, come le immagini, sono anche pericolose, per ragioni che possono essere evocate attraverso un apologo.

5. Incidente I: contaminazione attraverso moltiplicazione delle agentività

Il 9 maggio 1087 sessantadue marinai baresi attraccarono al molo del porto della loro città dopo aver trafugato le sacre spoglie di San Nicola, loro patrono, dai Saraceni di Mira, in Turchia.

L'8 maggio 2003, come ogni anno, un corteo formato da diverse dozzine di scialuppe trasportava una statua del Santo dalla Basilica eponima verso il porto, invertendo la direzione del viaggio delle reliquie al fine di commemorare l'episodio di virtuosa pirateria. Laddove nel Medioevo il furto dei resti mortali di San Nicola e il loro ritorno a Bari aveva significato l'eliminazione della frontiera che separava il sacro — prigioniero di una civiltà nemica — dall'ambiente altrettanto sacro del luogo di culto, nella Bari post–moderna la commemorazione di quel furto sanciva l'annichilazione di un'altra frontiera, quella tra la dimora del Santo — l'ambiente sacro del luogo di culto — e la città attorno ad esso — l'ambiente profano della vita urbana d'ogni giorno (Leone 2005b). Come la maggior parte delle processioni, anche questa affermava implicitamente che, a dispetto del passare di così tanti secoli, San Nicola apparteneva ancora alla città di Bari, proprio come la città di Bari (e la sua cittadinanza) appartenevano ancora a San Nicola.

L'8 maggio 2003, dunque, le scialuppe trasportavano almeno un migliaio di fedeli, mentre circa ventimila spettatori, in piedi sul lungomare di Bari, ammiravano la processione. Il cielo era terso, la temperatura piacevole. Secondo la tradizione, una generosa batteria di fuochi d'artificio, sparati dai moli del porto, doveva segnare l'apice del viaggio rituale. Tuttavia, per ragioni che sono ancora misteriose, dopo la prima serie di esplosioni, che inscrissero con successo la gioia dei fedeli nel cielo della città, gli obici che contenevano la seconda serie si rovesciarono e cominciarono a sparare i fuochi d'artificio verso il mare, a pochi metri dalle scialuppe. In seguito, siccome gli obici delle serie seguenti erano legati ai secondi, essi diressero tutti le loro bocche verso le scialuppe. La processione religiosa divenne allora una battaglia navale (Fig. 1). Diverse scialuppe furono colpite e affondate, mentre altre vennero violentemente rovesciate dalle massicce colonne d'acqua provocate dalle esplosioni. Settanta fedeli, molti dei quali elegantemente vestiti, furono gettati in acqua, sbattuti dalle onde, colpiti dai detriti, circondati e soffocati dal fumo, accecati dai

bagliori, assordati dagli scoppi, storditi dalle grida degli altri fedeli e dalle esclamazioni degli spettatori — "è un attacco terrorista!" —, e dai megafoni dei pompieri.

Figura 1. Incidente durante la processione marittima in onore di San Nicola a Bari l'8 maggio 2003.

La sinestesia perfettamente orchestrata della processione, nella quale la vista del corteo, il suono dei fuochi d'artificio, l'odore d'incenso, e gli altri elementi sensoriali dovevano transustanziarsi gli uni negli altri al fine di volgere il rituale in una perfetta strategia retorica per riconfermare l'unità dei sensi e di senso che abbracciava la città di Bari e il suo patrono, bruscamente divenne una cacofonia poli–sensoriale: l'incidente ruppe l'efficacia simbolica della processione e la sua collettività sacra in agentività individuali interamente assorbite dal compito piuttosto profano di salvare la pelle. Fortunatamente, il rapido intervento dei pescatori di Bari scongiurò la catastrofe. Tutti i fedeli furono salvati, alcuni di essi feriti, pochi seriamente. Il priore della Basilica, rispondendo ai giornalisti sull'incidente, dichiarò: "San Nicola ci ha fatto la grazia".

Questa dichiarazione suona vagamente comica in quanto si sforza di restituire al Santo una sacralità che l'incidente gli ha bruscamente strappato. L'apologo esemplifica con efficacia il pericolo più serio tra quelli impliciti nella struttura percettiva delle processioni. Mentre all'interno del luogo di culto la liturgia regola scrupolosamente la rela-

zione tra la trascendenza e l'immanenza, non appena il simulacro del sacro abbandona il proprio ambiente di appartenenza e intraprende il suo viaggio processionale attraverso l'ambiente profano, si espone a tutti i rischi della contaminazione imprevedibile causata dalla drammatica moltiplicazione di agentività coinvolte nel rituale.

La Chiesa Cattolica, specialmente a partire dal Concilio di Trento, ha reagito a questo pericolo cercando di esportare il tempio insieme con il simulacro del sacro, vale a dire attraverso una meticolosa regolamentazione della liturgia delle processioni religiose. Tuttavia, gli sforzi in questo ambito sono stati meno efficaci di quelli esercitati per disciplinare, ad esempio, l'uso delle immagini sacre (Leone 2010b). Le processioni religiose essendo create dalla collettività dei fedeli e non dall'agentività individuale degli artisti, per definizione sfuggono a un controllo rigido[8]. Malgrado la Chiesa producesse al riguardo letteratura tecnica come i processionali, la religiosità popolare ha continuato a manifestarsi attraverso forme eterodosse, le cui caratteristiche principali possono essere illustrate da due apologhi ulteriori.

6. Incidenti II e III: contaminazione attraverso personificazione

Il primo di questi due apologhi è tragico. Il 23 aprile 2000 la parrocchia di Camerata Nova, un villaggio di duecento anime pochi chilometri fuori Roma, metteva in scena, secondo la tradizione, una sacra rappresentazione della *Via Crucis*. Come ogni anno, i giovani di Camerata impersonavano i diversi personaggi della Passione di Cristo. Tutto si era svolto a perfezione durante le prove, ma il Venerdì Santo, durante la sacra rappresentazione, si verificò un terribile incidente. Allorché

8. Zika (1988) suggerisce che i pellegrinaggi sono tradizionalmente rituali che implicano una dispersione di potere, mentre le processioni sono caratterizzate da controllo centralizzato. Tuttavia, secondo Ashley (2001: p. 32, n. 79) "questo autore semplifica eccessivamente la processione assumendo che essa semplicemente enfatizza sempre la celebrazione da parte della comunità dei suoi oggetti sacri attraverso uno spazio politico prescritto" ["he oversimplifies the procession by assuming that it always simply emphasizes the community's celebration of its sacred objects throughout prescribed political space"]. Come è stato sottolineato attraverso l'apologo di cui sopra, a volte anche le processioni religiose possono divenire il luogo di una dispersione sensoriale e semantica invece che un luogo di sinestesia e unità del senso.

un ragazzo di ventitre anni che impersonava Giuda saltò con una corda intorno al collo da uno sgabello di pochi centimetri al fine di rappresentare il suicidio del traditore, per cause misteriose — forse la corda era troppo corta, lo sgabello troppo alto, o il salto troppo vigoroso — si lesionò mortalmente l'aorta. Rimase poi appeso lì dieci minuti, illuminato dai riflettori e ammirato da tutti gli abitanti del villaggio — a inclusione della famiglia, probabilmente impressionata dal realismo dell'interpretazione. Sfortunatamente, il tragico malinteso fu svelato troppo tardi[9].

Il secondo apologo, per controbilanciare in qualche modo il primo, è comico. L'autore di tragedie Leonardo de Argensola[10], che visse in Spagna alla fine del XVI secolo, racconta che durante una sacra rappresentazione della vita della Vergine, messa in scena per le strade di Siviglia da una confraternita di attori intorno al 1590, egli fu testimone di uno scandalo. L'attrice che impersonava la Vergine era l'amante dell'attore che dava il volto a Giuseppe. La loro unione peccaminosa era così notoria che al momento della scena dell'Annunciazione, quando la Vergine stupita doveva rispondere all'angelo che ella non conosceva uomo alcuno, il pubblico riceveva tale rappresentazione del dogma della verginità di Maria, uno dei più cari ai Cattolici, con una sonora risata (Green 1945)[11].

Il senso di questi due apologhi dovrebbe essere chiaro: quando il sacro viene rappresentato dal corpo umano corre il rischio di essere esposto a due pericolose occasioni di dissacrazione: la morte e il riso. Essi sconvolgono entrambi i meccanismi semiotici attraverso i quali il sacro è "esportato" al di fuori delle frontiere del tempio

9. Paradossalmente, la vera morte dell'attore che impersona Giuda è un topos del dramma religioso medievale. Cfr la *Chronique de Philippe de Vigneulles*, citato in Enders (2002: p. 207): "En celluy jeux, y olt encore ung aultre prebstre, qui ce appelloit seigneur Jehan de nissey, qui estoit chappellain de Mairange, lequelle pourtoit le personnaige de Judas; mais, pour ce qu'il pandit tropt longuement, il fut pareillement transis et causy mort, car le cuer luy faillit; parquoy il fut bien hastivement despandus, et en fut pourté en aulcuns lieu prochain pour le frotter de vin aigre et aultre chose pour le reconforter"; l'autore della cronaca saggiamente conclude: "parte di ogni leggenda è vera" (*ibidem*).

10. Barbasco (Huesca), 1552 — Saragozza, 1631.

11. Il film *La Passione* (2010) di Carlo Mazzacurati sfrutta abilmente l'effetto comico insito nella personificazione del sacro evocandolo attraverso la vicenda degli abitanti di un piccolo borgo che cercano di mettere in scena la *Via Crucis* sotto la guida di un esasperato regista (Silvio Orlando). Si veda per esempio la sequenza in cui l'attore che impersona Cristo ride solleticato dal frustino del centurione.

nell'ambiente profano di appartenenza, con il risultato di un'opposta "importazione" del profano nel sacro. Quando la morte e il riso penetrano nell'ambiente della trascendenza, essi diventano un'appendice di quello dell'immanenza. La processione cessa di essere una strategia retorica sinestesica di acclimatazione e tolleranza e diviene, almeno se si adotta la prospettiva della Chiesa come punto di vista del soggetto statico, una strategia retorica cacofonica d'invasione ed esilio. Il sacro è invaso dal profano e il suo simulacro è esiliato nell'ambiente dell'immanenza.

La trasformazione che, dovuta soprattutto alla moltiplicazione delle agentività e alla personificazione del sacro, la liturgia subisce quando è "esportata" al di fuori del tempio attraverso un rituale processionale è particolarmente evidente nelle processioni votive, come quelle che nel Cattolicesimo celebrano i santi, la Vergine, o il sacramento dell'Eucaristia. La prossima sezione sarà dedicata a un'analisi dettagliata del modo in cui i meccanismi semiotici della liturgia mutano nel momento in cui sono trasposti nelle strategie retoriche delle processioni del *Corpus Domini*.

7. Processioni del *Corpus Domini*: dalla sacralizzazione del profano alla profanazione del sacro

Si potrebbe sostenere che l'intera liturgia cristiana è costruita intorno all'Eucaristia. Il dogma della transustanziazione implica il collasso di ogni distinzione tra l'Eucaristia come espressione e come contenuto, e così pure l'illegittimità di concepire questo Sacramento come mera rappresentazione. Il dogma eucaristico essendo ineffabile, l'evoluzione della sua liturgia può essere interpretata come sforzo per costruire un quadro di comunicazione e, quindi, di comunione, intorno a questo nucleo centrale inesprimibile.

Come lo indica il liturgista francese Aimé–George Martimort, tutti i segni percettibili che compongono la liturgia cristiana condividono, secondo una definizione confermata dall'ultimo Concilio Vaticano, la medesima natura: essi sono sia sacramenti efficaci che segni percepibili. Al fine di comunicare il mistero dell'Eucaristia, in particolare, la Chiesa ha adottato mezzi espressivi che s'indirizzano a tutti i sensi. Simultaneamente, tuttavia, ha sempre cercato di armonizzar-

li secondo due principi: la sintesi degli elementi sensibili e la loro gerarchizzazione.

Per quanto riguarda il primo principio, la Chiesa ha continuamente cercato di guidare l'evoluzione della liturgia così che essa divenisse la pura espressione di una realtà trascendente, vale a dire, la presenza di Cristo e l'azione dello Spirito Santo. Nonostante ciò, a seconda dei periodi storici e dei contesti socio–culturali, si sono verificate fluttuazioni tra una stretta adesione a questo principio — una tendenza caratteristica soprattutto dei periodi di riforma — e un'interpretazione più flessibile. A dispetto delle variazioni, tuttavia, tutti i segni della liturgia sono stati generalmente orchestrati intorno a un singolo progetto comunicativo. Innumerevoli esempi di tale evoluzione possono essere trovati nella storia della musica sacra, dell'iconografia religiosa, dei gesti rituali, e così via.

La gerarchizzazione degli elementi sensibili nella liturgia cattolica è evidente soprattutto nella sua opposizione alla strategia comunicativa del Protestantesimo. Mentre la ricezione luterana della teologia di San Paolo enfatizza la relazione tra fede e udito e persino la necessità di isolare questo senso in relazione agli altri[12], la Chiesa Cattolica non ha mai rinunciato alla schiera di possibilità comunicative insite nella pluralità sensoriale. Eppure, specialmente dopo il Concilio di Trento, essa ha viepiù imbrigliato tale schiera in una gerarchia in cui la parola occupa sempre una posizione centrale (Leone 2010b). Gli altri elementi sensibili (acustici, visivi, tattili, gustativi) sono disposti attorno alla parola in ordine decrescente d'importanza.

Siffatta organizzazione è particolarmente evidente nella liturgia dell'Eucaristia. Sebbene questo sacramento s'indirizzi prevalentemente al senso del gusto, esso deve essere negato al fine di rendere completa l'adesione del fedele alla teologia cattolica. A tale scopo, il gusto del pane e del vino, per esempio, sono situati al centro di una rete sensoriale che spiritualizza il corpo del fedele proprio mentre ne indirizza l'attenzione verso la transustanziazione del corpo di Cristo. La parola del sacerdote guida lo spostamento, al quale tutti gli elementi sensibili della liturgia eucaristica sono subordinati. Per esempio, persino l'ostia, disco insipido che si scioglie in saliva non appena è introdotto nella bocca, aiuta il fedele a vivere l'esperienza di un nutrimento spirituale

12. Cfr la posizione di Kerényi 1940.

e a dimenticare la consistenza materiale del pane, massa fibrosa che si deve invece masticare, schiacciare con i denti e le gengive, muovere con la lingua, inghiottire, etc.

Conoscere i dati essenziali della fenomenologia e della semiotica della liturgia eucaristica cattolica è importante al fine di comprendere le trasformazioni che esse subiscono quando la sintesi e la gerarchizzazione degli elementi sensibili sopra descritte sono proiettate al di là delle frontiere dell'ambiente sacro di appartenenza, al di fuori del tempio.

La festività del Corpus Domini, "il corpo del Signore", fu introdotta nel 1264 da papa Urbano IV con la bolla *Transiturus*, la quale intendeva istituzionalizzare e regolamentare una pratica che era già piuttosto comune in diverse diocesi, vale a dire, quella di trasportare il viatico in processione per le vie della città (Rubin 1991). Agli albori della modernità, il *Rituale Romanum*, sorta di manuale della liturgia cattolica promulgato da papa Paolo V nel 1614, confermò la legittimità delle processioni eucaristiche e le promosse come occasione nella quale i fedeli potessero testimoniare pubblicamente, anche al di fuori del tempio, la loro adesione al dogma eucaristico (sottoposto a critiche da parte della Riforma Protestante).

Tuttavia, la Chiesa non è stata mai capace di regolamentare pienamente questo tipo di processioni. È riuscita a imporre loro un quadro d'interpretazione teologica, che però non ha impedito la trasformazione della struttura percettiva della liturgia eucaristica allorché essa viene "esportata" in un ambiente profano. Durante la processione del *Corpus Domini*, per esempio, la vista diventa abnormemente predominante. Molti fedeli finiscono per non accostarsi al sacramento né prima né dopo la processione, perché si accontentano di entrare in contatto visivo diretto con il Corpo di Cristo, divenuto da oggetto di transustanziazione oggetto di spettacolo.

Riepilogando, se la processione del *Corpus Domini* era stata concepita dalla Chiesa come occasione in cui il sacramento potesse essere riconosciuto come tale non solo nell'ambiente sacro di appartenenza del tempio, ma anche in quello profano delle strade, tale intenzione in molte circostanze si rivelò un boomerang: una strategia retorica di acclimatazione e tolleranza diede luogo a un percorso semantico opposto d'invasione ed esilio. Una volta nelle strade, la liturgia eucaristica non poteva controllare la tendenza eterodossa dei fedeli a

trasformare il sacramento in spettacolo, nel quale il potere simbolico della parola si subordina alla dinamica iconica della visione. Perciò, il contatto fra un simulacro del sacro e un ambiente profano non risulta solo nella sacralizzazione del secondo, come la Chiesa auspicava, ma anche nella profanazione del primo. La sezione seguente estenderà le riflessioni fin qui sviluppate a proposito del *Corpus Domini* alle processioni religiose in generale.

8. La decostruzione della liturgia nelle processioni religiose

Nella maggior parte delle processioni religiose i principi di sinestesia e gerarchizzazione degli elementi sensibili sono sovvertiti e trasformati in un nuovo quadro percettivo, caratterizzato da dispersione dei mezzi espressivi e sovversione della piramide sensoriale. Queste due dinamiche si manifestano nella forma più spettacolare nella cosiddetta "religiosità popolare", per esempio nelle processioni cattoliche spagnole. Per quel che riguarda specificatamente la prima dinamica, vale a dire lo sparpagliamento degli elementi sensibili, si tratta probabilmente di un elemento essenziale di tutte le processioni religiose, poiché la traslazione del simulacro del sacro fuori del suo ambiente di appartenenza implica una sorta di dispersione dei segni liturgici. Questo fenomeno è evidente nelle alterazioni che le processioni religiose implicano per quel che riguarda la struttura percettiva dei fedeli.

Nell'architettura delle chiese cattoliche, per esempio, così come nel modo in cui la liturgia ne regola l'uso da parte dei fedeli, tale struttura percettiva è caratterizzata da una topologia simile a quella del teatro classico: il punto di vista del fedele è opposto a quello del sacerdote, ma rimane tuttavia sostanzialmente omogeneo. Tale uniformità, al contrario, è completamente sovvertita nella struttura percettiva delle processioni religiose.

Un tipo fondamentale di eterogeneità è introdotto dalla duplicazione dello spazio scenico: mentre la messa non è mai uno spettacolo, le processioni religiose implicano sempre una distinzione tra un corteo e un pubblico. Incidentalmente, questa opposizione è anche uno degli elementi fondamentali della natura (solitamente) ideologicamente conservativa e conformista delle processioni religiose (Di Nola 1975 e 1981; Du Toit 2009). Tale tipo essenziale di diversità percettiva implica

anche un corollario: gli spettatori così come i partecipanti ricevono una percezione frammentaria del flusso processionale, sebbene queste due parzialità siano differenti fra loro. Mentre i primi — gli spettatori — possono ricondurre la poli–sensorialità dell'esperienza percettiva all'unità della liturgia, i secondi — i partecipanti — sono vincolati a una ricezione parziale della processione dalle coordinate prossemiche che ne caratterizzano la posizione nel corteo. Infine, persino all'interno di questi due regimi percettivi, quello degli spettatori e quello dei partecipanti, la natura essenzialmente cinetica delle processioni dà luogo a variazioni continue (e, di conseguenza, a potenziali decostruzioni) della struttura percettiva.

9. Esempi di decostruzione liturgica: la *Semana Santa* spagnola

L'analisi della struttura percettiva predisposta dalle processioni della *Semana Santa* spagnola esemplifica perfettamente l'interpretazione sopra proposta, ad esempio per quel che riguarda l'organizzazione degli elementi acustici[13]. Si possono individuare almeno tre categorie di suoni. La prima è quella dei suoni puramente ritmici, come i tamburi e le trombe che scandiscono il movimento dei fedeli. Questi suoni introducono un certo ordine nel flusso processionale ma non contribuiscono a unificare l'esperienza percettiva dei partecipanti e degli astanti, dal momento che scompaiono non appena si manifesta la seconda categoria, quella dei canti devozionali.

Il *Miserere*, per esempio, appartiene a questa categoria, così come le cosiddette *saetas*, il cui nome letteralmente significa "fulmini". In effetti, il loro pattern percettivo è analogo a quello di un fulmine che fuga l'oscurità: durante le processioni della *Semana Santa* spagnola, e soprattutto durante quelle andaluse, improvvisamente il corteo si ferma, tutti restano in silenzio, e un cantore, normalmente senza accompagnamento strumentale ovvero con il solo accompagnamento delle percussioni, indirizza una *saeta* alla trascendenza e ai suoi simu-

13. Sebbene la letteratura sulla *Semana Santa* sia piuttosto abbondante, un'analisi antropologica, semiotica, e fenomenologica generale di questo fenomeno religioso non è stata ancora condotta. Tra i contributi accademici più importanti, cfr Mitchell 1990; Nuñez de Herrera 1993; Albaladejo Imbernón 1994; Jimenez Guerreo 1997; Perez Valero 1997; Verdi Webster 1998; etc.

lacri — per esempio, le statue dei santi e della Vergine. La *saeta* fuga l'oscurità e il silenzio dello spazio risuonando attraverso di esso come un fulmine acustico.

Laddove nelle culture religiose greco–latine il fulmine era un segno dell'ira divina, e in quanto tale lo si immaginava come scagliato dall'alto verso il basso, nella religiosità popolare spagnola il fulmine acustico delle *saetas* è un segno di devozione verso la divinità, e in quanto tale lo si immagina come indirizzato dal basso verso l'alto. Tuttavia, l'isolamento percettivo con il quale questo segno si manifesta, combinato con la molteplicità dei punti di vista (o meglio, dei "punti di ascolto") che lo ricevono, contribuiscono a staccare siffatto tipo di suono dal complesso della liturgia, trasformandolo così in spettacolo. Inoltre, il virtuosismo del cantore e il ruolo predominante della corporeità della voce sovvertono il secondo principio fondamentale della liturgia, vale a dire, la gerarchizzazione degli elementi sensibili: la voce diviene più importante della parola[14].

La terza categoria di suoni provoca la sovversione più notevole nell'ordine liturgico; mentre nel tempio ogni suono è subordinato allo sviluppo della liturgia, la religiosità popolare delle processioni implica frequentemente forme acustiche anarchiche che, spesso prodotte dai fedeli, possono intervenire in qualunque momento del corteo: le *matracas* di Castiglia e León, per esempio (Fig. 2), oppure le piccole campane che i bambini fanno suonare durante le processioni pasquali di Puerto Real, vicino Cadice.

La tendenza a enfatizzare la corporeità della produzione acustica si manifesta anche nell'adozione di strumenti con forme mostruose o esuberanti, come i corni giganti utilizzati a Murcia durante il Venerdì Santo. La reintroduzione della profanità del corpo nella spiritualità acustica della liturgia è particolarmente impressionante nell'uso dei tamburi. Durante le processioni religiose della *Semana Santa* del piccolo villaggio di Híjar, vicino Teruel (Aragona, Spagna orientale), per esempio, i tamburi vengono battuti incessantemente notte e giorno

14. Non è un caso che la *saeta* ricordi l'adhan del muezzin: i legami tra i canti processionali della *Semana Santa* andalusa e la semiosfera islamica sono strutturalmente evidenti e storicamente accertati. Alla semiotica tuttavia interessa soprattutto il modo in cui le *saetas* reintroducono nella liturgia cristiana una corporeità della voce che ne era stata invece per molti versi espulsa (ad esempio con l'introduzione delle campane, Leone 2003), laddove essa permane, al contrario, nel richiamo islamico alla preghiera.

Figura 2. Le *matracas* di Castiglia e León

dal Giovedì Santo fino alla Domenica di Resurrezione. Essi vengono dunque trasformati da strumenti musicali in strumenti penitenziali e macchiati con il sangue dei suonatori (Fig. 3). Il significato anagogico della rappresentazione processionale della Passione di Cristo è sostituito dalla raffigurazione spettacolare della sua corporeità. Il corpo che la struttura percettiva della liturgia cattolica tende a spiritualizzare subordinando i sensi, e soprattutto il tatto e il gusto, alla parola e al miracolo della transustanziazione, riappare drammaticamente in quelle processioni religiose che, specialmente nella *Semana Santa* spagnola, sovvertono la gerarchia dei sensi.

Fra le modificazioni di questo genere, una delle più notevoli concerne il ritmo stesso del flusso processionale. Nel villaggio di Villanueva de la Serena, in Estremadura, a Pasqua i fedeli trasportano una statua della Vergine fuori dal tempio correndo a perdifiato. Di conseguenza, la lentezza e il ritmo ordinato, tradizionali della liturgia cattolica, sono rimpiazzati da un pattern percettivo disordinato e instabile, il quale manifesta l'euforia e lo sforzo penitenziale dei fedeli, ma presenta anche uno spettacolo che è indubbiamente poco ieratico. Lo sforzo corporeo e il senso della fatica corporale giocano un ruolo predominante in numerose processioni religiose spagnole, le quali sovvertono la

Figura 3. Uso penitenziale dei tamburi durante la *Semana Santa* di Híjar.

spiritualità della liturgia adottando regimi sensoriali che assomigliano a quelli del gioco.

10. Dal rituale al gioco

Quando le processioni religiose si manifestano non come rituali ma come giochi, sia i partecipanti che gli astanti non hanno più l'impressione — come invece la liturgia li incoraggerebbe a credere — che l'ambiente profano di appartenenza, sacralizzato dalla visita del simulacro della trascendenza, si mostri attraverso un senso che non ammette alternative né cambiamenti (Leone 2011). Invece, sia i partecipanti che gli astanti hanno l'impressione che, esattamente come in un gioco, o in quel gioco particolare che è una rappresentazione teatrale, essi scelgono di seguire regole che in ogni momento potrebbero essere modificate, sovvertite, o completamente ignorate. In parole più semplici, il sentimento di non essere capaci di "saltar fuori" dalla liturgia, il quale è tipico della sacralizzazione, attraverso rituali, di un ambiente profano, è sostituito dall'impressione di poter "saltare dentro e fuori" la liturgia processionale a ogni istante, un'impressione che è tipica della profanazione dell'ambiente sacro attraverso i giochi

e soprattutto attraverso l'ironia e la parodia.

I modi in cui diverse processioni religiose nella *Semana Santa* spagnola sovvertono la struttura percettiva della liturgia possono essere appropriatamente categorizzati attraverso la famosa tipologia di giochi elaborata da Caillois (1958).

Ilinx (vertigine).

La dimensione della vertigine, per cominciare, prevale non solo nelle corse processionali, le quali implicano anche una dimensione agonistica[15], ma anche in altre tradizioni popolari. A Castielfabib, vicino Valencia, a Pasqua i giovani del piccolo villaggio si aggrappano a una delle quattro campane del campanile, quella di San Guglielmo, e oscillano spericolatamente sospesi a diverse dozzine di metri dal suolo (Fig. 4). In questa pratica vertiginosa, l'intrusione della corporeità del gioco nella spiritualità della liturgia è così evidente che il corpo dei fedeli arriva persino a sostituire lo strumento liturgico o, perlomeno, a fondersi con esso (Leone 2003). Secondo una tradizione orale del villaggio, una volta il batacchio della campana si staccò proprio al passaggio della processione, ma fortunatamente San Guglielmo fu altrettanto efficace di San Nicola nel proteggere i fedeli dall'incidente.

Tuttavia, questo genere di giochi processionali non implica solo un rischio fisico ma anche uno teologico: quello di trasformare la sacralizzazione dell'ambiente profano di appartenenza in una profanazione di quello sacro. Il pattern percettivo individuale, contingente, e disordinato offerto dalla vertigine del gioco rituale sostituisce il pattern percettivo collettivo, essenziale, e ordinato predisposto dalla liturgia della processione religiosa. Quando nel diciottesimo secolo un prete illuminato volle vietare la pericolosa pratica votiva di Castelfabib, i giovani del villaggio continuarono a volteggiare il giorno di Pasqua, sempre aggrappati alla campana, ma tenendone in mano il batacchio così che il sacerdote non potesse udirli (e rendendo così il gioco ancora più pericoloso e meno liturgico). L'aneddoto mostra in che misura un elemento corporale, introdotto nel quadro percettivo di una processione religiosa, possa volgersi in pratica puramente ludica, nella quale una sensazione individuale di vertigine è completamente stacca-

15. Non bisogna dimenticare che i *pasos*, i simulacri statuari della *Semana Santa* spagnola, possono arrivare a pesare diverse tonnellate. È come se il portare a termine la corsa segnalasse implicitamente l'intervento miracoloso della divinità nello scongiurare ogni incidente.

Figura 4. "Volteggiatore" di Castielfabib.

ta dall'equilibrio collettivo del rituale e della sua liturgia. Le campane cessano di essere uno strumento acustico per la creazione di un'agentività collettiva e divengono strumento ludico per il divertimento di un'agentività individuale (e per la costituzione del suo pubblico).

Mimicry (mimetismo).

Un'altra delle categorie di giochi di Caillois, la *mimicry* o mimetismo, caratterizza diverse processioni religiose, la cui genesi, come è stato indicato in precedenza, è strettamente collegata all'evoluzione delle sacre rappresentazioni e alla loro transizione dallo spazio interno del tempio a quello a esso esterno. Laddove la Chiesa ha cercato di espellere la dimensione corporale della rappresentazione al di fuori delle processioni, per esempio sostituendo i figuranti in carne e ossa con statue lignee, l'estetica della religiosità popolare ha manifestato una tendenza opposta, enfatizzando il corpo e la sua sensualità idiosincratica piuttosto che l'unità della struttura percettiva della liturgia.

Questa tendenza è rimarchevole, per esempio, nell'evoluzione della scultura processionale spagnola, il cui realismo estremo (i vestiti, i gioielli, i capelli, l'abbondanza di sangue e ferite, l'espressività degli occhi, etc.) potrebbe essere interpretato come una reazione alla spiritualizzazione della sacra rappresentazione. La stessa propensio-

ne a reintrodurre il corpo e i suoi sensi nelle processioni religiose, sovvertendo così i due principi di sinestesia e gerarchizzazione della struttura percettiva, può essere individuata in molte altre tradizioni popolari, le quali nella *Semana Santa* spagnola presentano spesso un mimetismo estremo e una rimarchevole corporeità sensuale.

Per esempio, a Valverde de la Vera, in Estremadura, la notte del Giovedì Santo alcune dozzine di abitanti danno luogo al rituale degli *empalaos*, letteralmente, "gli impalati". Nascosti nelle proprie case, coloro che ne ricevono l'autorizzazione e l'onore dalla confraternita locale che gestisce questo rituale si fanno legare — assistiti da parenti e amici — a pesanti tronchi con corde spesse e ruvide, le quali immobilizzano, come le spire di un serpente, le braccia aperte in croce e i torsi nudi.

Quindi, da mezzanotte in poi, ciascuno per proprio conto, essi iniziano a dar luogo a una strana processione religiosa (o piuttosto a un pellegrinaggio) attraverso le strade del villaggio. Scalzi, velati, una corona di spine sulla testa, alcune pesanti catene attaccate al torso, due spade in croce appese alla schiena, si aggirano per le ripide e oscure stradine di Valverde, dando sollievo di quando in quando ai piedi martoriati immergendoli nell'acqua fredda e sporca che corre nell'incavo delle strade (Fig. 5). Un parente, il cui anonimato è protetto dalla spessa coperta che ne copre il capo, precede l'*empalao* con una lampada da notte, aiutandolo a orientarsi attraverso il villaggio. Alle donne è assegnato un rituale penitenziale "più leggero": trasportare in spalla una pesante croce di legno.

Ogni volta che i penitenti, sia uomini che donne, s'imbattono gli uni negli altri ovvero nelle croci di pietra disseminate per il villaggio, oppure nel crocifisso della processione religiosa che pure si aggira per Valverde dopo la mezzanotte, devono inginocchiarsi. Tale movimento è reso particolarmente difficile e penoso per gli uomini, che devono eseguirlo mentre sono legati e, quindi, senza l'ausilio delle braccia. Di conseguenza, il mimetismo si mescola con la vertigine, trasformando la rappresentazione del cammino di Gesù verso il Calvario non in un riferimento anagogico collettivo alla teologia cristiana della salvezza ma a un gioco d'equilibrio individuale.

La conoscenza dell'origine storica del rituale aggiunge un elemento importante alla sua comprensione. Nonostante l'etiologia degli *empalaos* sia incerta, è piuttosto probabile che la tradizione si sia ori-

Figura 5. Un *empalao* per le strade di Valverde de la Vera.

ginata dopo l'espulsione degli ebrei dalla penisola iberica nel 1492. Attraverso questo rituale, i *conversos* (gli ebrei che avevano deciso di

rimanere e convertirsi al Cristianesimo) potevano dimostrare pubblicamente la loro adesione alla nuova fede. Dunque, anche dal punto di vista storico, siffatto rituale appare più come una retorica individuale attraverso la quale il convertito poteva segnalare la sua appartenenza all'ambiente della comunità cristiana, che una retorica collettiva attraverso la quale la comunità cristiana poteva segnalare la sua appartenenza all'ambiente sacro. In altre parole, nel rituale processionale degli *empalaos* non è la comunità religiosa che cerca di persuadere sé stessa della continuità tra l'ambiente sacro del tempio e quello profano del villaggio, ma è piuttosto il convertito che cerca di persuadere sé stesso e la comunità religiosa della sua appartenenza ad essa (Leone 2004). Ciò potrebbe spiegare il forte mimetismo del rituale: come in un gioco mimetico, il giocatore dichiara continuamente la sua adesione a un ruolo particolare.

In effetti, negli *empalaos* la *mimicry* rituale è piuttosto notevole, per esempio nel modo in cui essi mimano il calvario di Cristo mettendone in scena la sofferenza corporale: durante la processione solitaria, la corda apre piaghe sanguinolente nella carne dei penitenti e rallenta la circolazione del sangue nel torso e nelle braccia; alla fine del rituale, vigorose frizioni con l'alcool si rendono necessarie affinché gli *empalaos* possano recuperare la sensibilità del busto e degli arti.

L'adozione del corpo umano come mezzo espressivo della rappresentazione sacra implica rischi non solo materiali ma anche simbolici. Sia la collettività che la visibilità delle processioni religiose sono completamente sovvertite: come si accennava in precedenza, gli *empalaos* danno luogo a processioni individuali e anonime, una sorta di ibrido tra la processione religiosa e il pellegrinaggio. Il carattere casuale del loro girovagare attraverso il villaggio produce una struttura percettiva che meraviglia continuamente lo spettatore e arriva persino a distrarlo dalla sua partecipazione al rituale processionale collettivo "vero e proprio".

Inoltre, al giorno d'oggi la natura spettacolare e in qualche misura masochistica della performance attrae un numero sempre più esiguo di fedeli e un numero sempre crescente di turisti. La massa — ogni anno più numerosa — di spettatori curiosi che circonda gli *empalaos*, li scova per le strade di Valverde, e li insegue lungo le salite del villaggio, trasforma la struttura percettiva ordinata e armoniosa della liturgia in un caos sensoriale in cui il focus dell'attenzione è sparpagliato in modo

tale che la sinestesia sensoriale non è rimpiazzata meramente dalla poli–sensorialità ma dalla cacofonia percettiva. Il flash dei fotografi rivela l'identità dei penitenti e, allo stesso tempo, disfa la sacralità della loro performance.

Il corpo torturato, ferito, escoriato e sanguinante è al centro di diversi rituali della *Semana Santa* spagnola. La percezione degli spettatori è situata in uno spazio sensoriale empatico, nel quale i corpi dei fedeli non sono più spiritualizzati dall'azione sacramentale, come nella liturgia ortodossa, ma sollecitati dalla sensualità della tradizione popolare. Per esempio, nel villaggio di San Vicente de la Sonsierra, nella Rioja, il Giovedì e il Venerdì Santo i membri della confraternita dei *picaos* (letteralmente, "i pizzicati") si flagellano durante una processione religiosa: la testa coperta da cappucci, si colpiscono violentemente con un frustino di canapa (Fig. 6). In seguito, i gonfiori così prodotti sono trasformati in piaghe da un assistente, che spugna le schiene escoriate dei penitenti con acqua mista a frammenti di vetro. Infine, il dorso viene pizzicato dodici volte, ogni piaga aperta nella carne simbolizzando uno degli Apostoli. La pratica penitenziale della flagellazione, che la Chiesa medievale aveva aspramente combattuto (Flynn 1994), sopravvive nelle processioni religiose di questo piccolo villaggio spagnolo insieme con il suo eterodosso potenziale di sensualità[16].

Sebbene la progressiva "secolarizzazione" del pubblico abbia trasformato questa tradizione in evento mediatico e turistico, esso permane chiaro esempio del modo in cui il mimetismo estremo dei rituali processionali sovverte la tipica gerarchia sensoriale della liturgia, enfatizzando la dimensione sensuale e persino erotica della performance e, in ultima istanza, qualificandola come gioco mimetico la cui contingenza implicitamente nega l'essenzialità del sacro. In questi rituali, non è l'ambiente d'appartenenza profano che è eternato dalla visita del simulacro della trascendenza, ma il simulacro della trascendenza che, manifestandosi attraverso il corpo umano, è reso contingente tanto quanto l'ambiente profano di appartenenza[17].

16. Si potrebbe sostenere che tutte queste manifestazioni ludiche (nel senso ampio di Caillois) sono "macchine semiotiche" per la produzione di esperienza negli astanti della processione. Questa lettura non contrasta ma convalida l'idea che il rituale processionale, specie nella sua forma andalusa, comporti una frammentazione dell'uniformità percettiva tipica della liturgia cristiana e, in definitiva, un "esilio" del sacro nella sua vicenda profana.

17. Questa dinamica è stata rappresentata efficacemente nel film di Luis Buñuel *La Voie*

Figura 6. I *picaos* di San Vicente de la Sonsierra.

lactée ("La via lattea") (1969), graffiante parodia della religiosità popolare spagnola, così come da certi passaggi del romanzo di José Saramago *Memorial do Convento* (1982). Un'eco di essa si trova anche ne *Le Rouge et le Noir* di Stendhal.

Agon.

La struttura percettiva bipolare tipica dei giochi agonistici si manifesta in quelle processioni religiose in cui una o più confraternite competono per avere l'onore di meglio glorificare Cristo: per esempio, nella rivalità fra *blancos*, *negros*, e *morados* durante la *Semana Santa* di Huércal–Overa, vicino Almeria, quella fra *coliblancos* e *colinegros* a Baena, vicino Cordoba, o la spettacolare competizione tra "bianchi" e "blu" a Lorca, nella regione di Murcia, reminiscenza della perenne rivalità fra Francescani e Dominicani.

Allorché predomina, la dimensione agonistica volge anche la percezione della relazione fra trascendenza e male in una sorta di gioco manicheo, nel quale la teologia cristiana della sofferenza e del male è completamente obliata. Il male è personificato, trasformato in una delle parti di un gioco e, di conseguenza, investito di un'ontologia pari a quella della trascendenza personificata che lo sconfigge.

Per esempio, durante le processioni pasquali di diversi villaggi spagnoli, un pupazzo raffigurante Giuda è "giustiziato" con una performance in cui l'immaginazione antropomorfica non solo de–spiritualizza il male ma distorce pure interamente il senso narrativo del tradimento e del suicidio di Giuda. A questo proposito, uno dei rituali più eterodossi è certamente quello che ha luogo nel villaggio di Aldea de Cuenca, vicino Cordoba, dove un simulacro del traditore viene appeso in cima a un alto palo e fucilato dai fedeli, ognuno provvisto della propria carabina (Fig. 7). Giuda non muore per il rimorso di avere sacrificato Gesù — incarnazione della trascendenza — per un pugno di potere immanente — i trenta pezzi d'argento —, ma perché personifica la parte sconfitta nella messa in scena agonistica della battaglia cosmica tra bene e male. Anche in questo caso, la trasformazione della teologia cristiana del male e della salvezza in gioco agonistico attribuisce un'aura profana di contingenza ai partecipanti, che sembrano capaci di sbarazzarsi del problema metafisico del male con la stessa rapidità con cui fanno fuori Giuda. L'anacronismo dell'usare fucili come strumenti della condanna a morte accresce involontariamente l'effetto parodistico della cerimonia.

A Yepes, nella regione di Toledo, Giuda è trattato in maniera meno violenta: lo si umilia facendolo rimbalzare su una sorta di tappeto elastico. Qui l'*ilinx* (la vertigine) si aggiunge all'*agon* (la competizione) nella giocosa rappresentazione della punizione di Giuda. Una morte

Figura 7. Fucilazione di Giuda ad Aldea de Cuenca.

violenta per rogo tocca invece a Giuda ad Alfaro, nella Rioja, o in Estremadura. Qui il pupazzo del traditore spesso mostra i caratteri di questo o quel personaggio politico "cattivo" (nel 2003, per esempio, il Giuda di Torremenga de la Vera, in Estremadura, aveva il sembiante di Saddam Hussein). Di nuovo, la contingenza geo–politica della messa in scena inevitabilmente ne diminuisce l'atemporalità liturgica: Giuda non è più il simbolo cosmico della tragica scelta con cui gli uomini rigettano la visita del sacro, ma il capro espiatorio del senso di appartenenza collettiva degli abitanti del villaggio al loro ambiente profano (Girard 1982). Da questo punto di vista, i rituali della messa a morte di Giuda sono tutti reminiscenti di quelli in cui, in epoca pre–cristiana, si simbolizzava l'espulsione dell'inverno e, quindi, della morte, al di fuori del perimetro del villaggio.

Alea (caso).

La dimensione ludica dell'*alea* (caso) sottende ciò che potrebbe essere definito come "divinazione processionale": ogni cosa nelle processioni religiose diviene segno dell'atteggiamento capriccioso della trascendenza verso il fedele. Ogni momento del corteo processionale non è più considerato come elemento dell'economia simbolica complessiva della liturgia ma come particella di senso staccata dal suo contesto e trasformata in fondamento di superstizione. Mentre le

processioni religiose mirano a significare la continuità fra l'ambiente sacro di appartenenza del tempio e l'ambiente profano di appartenenza che lo circonda, la divinazione processionale re–introduce il sentimento di una discontinuità fra l'ambiente sacro e quello profano e, di conseguenza, la frontiera che li separa.

Gli incidenti che, come è stato mostrato in precedenza, inevitabilmente inquinano la liturgia processionale, sono interpretati non quali effetti dell'ineluttabile diluizione dell'ordine percettivo che la liturgia subisce ogni volta che viene esportata al di fuori del perimetro sacro, ma quali segni della vendetta della trascendenza, come invasione trascendente dell'ambiente profano al fine di castigarlo. In altre parole, configurando gli incidenti processionali come espressione dell'ira della trascendenza, i fedeli inconsciamente negano il senso più profondo dei rituali processionali, dichiarando implicitamente che la trascendenza non alberga nel villaggio, ma si limita a visitarlo al fine di premiarne o punirne gli abitanti secondo una logica più aleatoria che morale.

11. Dal gioco all'arte

Caricaturando la religiosità popolare, l'arte spagnola contemporanea rivela ed enfatizza insieme la trasformazione che la liturgia subisce allorché viene esportata in un ambiente profano di appartenenza. In tale arte, sia la dinamica percettiva della poli–sensorialità che lo smantellamento della gerarchia sensoriale sono spinti all'estremo, volgendo così la liturgia prima in parodia e poi in blasfemia. L'opera dell'artista catalano contemporaneo Carles Santos offre un esempio perfetto di questa evoluzione della liturgia nell'ambiente profano (Ruvira 1996; Santos 1999; Ruvira 2001)[18].

18. Carles Santos (Vinaròs, Valencia, 1 luglio 1940) cominciò a studiare musica all'età di cinque anni, sviluppando con i suoni e specialmente con il pianoforte una relazione che ha caratterizzato l'insieme del suo percorso artistico e creativo. Sebbene durante la sua carriera lunga e tortuosa Santos abbia esplorato numerose forme espressive, la musica è stata sempre il filo conduttore della sua opera. Nell'universo immaginario creato da Santos, il pianoforte gioca un ruolo centrale (sovente incarnato dalla posizione spaziale altrettanto centrale che questo strumento occupa nelle sue pièce teatrali), evocando tendenze contraddittorie: da un lato, si manifesta come oggetto che si oppone alla libertà dell'artista; dall'altro lato, diventa uno strumento di piacere sensuale e persino sessuale. La partecipazione alle attività

Nella sua opera teatrale l'artista catalano adotta spesso elementi espressivi della religiosità popolare cattolica, sottolineando così i principi semiotici che determinano la trasformazione della liturgia in spettacolo, vale a dire: l'introduzione del caos percettivo e la predominanza del corpo. Nell'immaginario religioso di Santos questo sovvertimento sensoriale dà spesso luogo alla blasfemia, la quale, del resto, egli rivendica come uno dei motori della sua creazione. Nella performance *Caligaverot*, per esempio, creata da Santos nel 1999 e inspirata alla *Semana Santa* catalana, l'artista, accompagnato da un tenore e da un soprano, recita un testo di fronte a una serie di sei immagini disposte a formare una croce.

Un'analisi ravvicinata di questa performance mostra il modo in cui essa non fa che intensificare tendenze semiotiche già presenti nella religiosità popolare cattolica. Il testo imita la fonetica del Catalano ma non esprime un significato preciso. Tuttavia, grazie al proferimento di parole come "Deu", alla loro ripetizione, alla combinazione dei suoni, e specialmente grazie all'immagine di sfondo della performance, fini-

dell'avanguardia catalana, e particolarmente a quelle del *Grup de Treball* di Barcellona, frequentato anche da Antoni Tápies, è un altro passo importante nell'evoluzione artistica di Carles Santos. Negli anni Sessanta, in qualità di direttore del *Grup Instrumental Catalá*, Santos contribuì alla diffusione della musica di Boulez, Stochhausen, e Webern. Quindi, influenzato da *Fluxus*, dalla *body art*, e dalle performance di John Cage (con il quale Santos lavorò a New York), Santos creò opere musicali basate sulla stimolazione poli–sensoriale dello spettatore e sullo smantellamento dell'armonia percettiva. Approfittando delle oasi di libertà creativa offertegli a Barcellona dagli Istituti culturali tedesco e francese nel deserto musicale conservatore della Spagna di Franco, Santos diresse opere musicali che trasformavano radicalmente il ruolo del conduttore. Per esempio, durante l'esecuzione di *Water Music* di John Cage, Santos si lavava le mani in una bacinella; durante quella di *Visible Music* di Dieter Schnebel, nascosto dietro uno schermo, gonfiava palloncini e faceva esplodere petardi; durante quella di *Piraña* di Tomás Marco, tirava dal fondo dell'auditorio una panchina attaccata a una fune; etc. Tra il 1967 e il 1979 Santos si dedicò al cinema, esplorando la relazione tra i suoni musicali e le immagini. Uno dei suoi film, per esempio, intitolato *Preludio de Chopin n. 18 Op. 28*, girato nel 1974, comincia con un'inquadratura statica consistente in una fotografia che rappresenta le mani di Santos sulla tastiera. Questa inquadratura è seguita da altre 264, le quali condensano i movimenti che le mani del pianista devono effettuare al fine di eseguire il preludio. Il film è muto. Dal 1978 in poi, Santos smise di eseguire musica composta da altri e si dedicò interamente alle proprie creazioni. Influenzato dal minimalismo americano, e in particolare da Morton Fieldman, Earle Brown, David Tudor, e Philip Glass, Santos lo trasformò profondamente, al punto che alcuni critici definiscono il suo stile come "minimalismo romantico". Nelle performance, e in seguito nelle pièce teatrali e nelle opere, l'immaginario di Santos è divenuto sempre più complesso, ogni nuova fase del suo sviluppo artistico abbracciando tutti gli elementi creativi elaborati in quelle precedenti.

sce per evocare un contenuto blasfemo. La parola santa e santificante che domina l'orchestrazione sensoriale della liturgia si volge dunque nel suo opposto, cioè in una parola diabolica che non ha significato alcuno ma significa attraverso l'enfasi attribuita alla materia espressiva, alla corporeità della voce dei cantanti. Il contenuto visivo che orienta la ricezione della performance intensifica la sensualità della *Semana Santa* spagnola fino allo scandalo. Il corpo, che la Chiesa ha cercato costantemente di espellere dalla liturgia e dalla sua estensione processionale, diventa di nuovo predominante, al punto da frantumare la sacralità del rituale. Ogni parte della croce nell'immagine di sfondo viene distorta pornograficamente (Fig. 8); la testa di Gesù è sensualmente abbracciata da una donna con il volto della Maddalena, mentre il crocifisso è trasformato in strumento di pratiche sessuali: circondato da rossetti, nascosto in un paio di slip, usato come attrezzo di sodomia, o persino come tacco a spillo.

Altre opere di Santos manifestano la stessa tendenza a mescolare l'immaginario della religiosità popolare cattolica, quello della pornografia, e quello dell'erotismo sadomasochista, la cui origine l'artista rintraccia nella sua propria educazione musicale. Nell'installazione grafica *La polpa de Santa Percinia de Claviconia*, creata nel 1995, i chiodi della crocifissione diventano notazioni di una partitura musicale, oppure crocifiggono le mani dell'artista al pentagramma.

L'opera di Santos *Ricardo i Elena* offre l'interpretazione più compiuta della religiosità popolare cattolica, e specialmente delle processioni religiose. Si tratta di una pièce complessa, che adotta l'insieme dei dispositivi espressivi creati dall'artista lungo tutta la carriera al fine di raccontarne in chiave epica il milieu familiare ("Ricardo" e "Elena" essendo i nomi dei genitori di Santos) attraverso una schiera variegata di parole, suoni, colori, forme, e invenzioni sceniche. La dimensione religiosa gioca un ruolo essenziale in questo universo familiare, che Santos sceglie di evocare in latino, la lingua della Chiesa Cattolica. Tuttavia, il latino di Santos non è quello di Cicerone, e neppure quello di Tommaso, ma un latino maccheronico che egli usa per descrivere le trivialità della vita quotidiana. Per esempio, la seconda sezione dell'opera contiene un assolo assai drammatico di Elena, nel quale ella si rivolge al marito Ricardo come segue:

Ricarde, prandium confectum est jam. Ricarde, multum deficit ad finien-

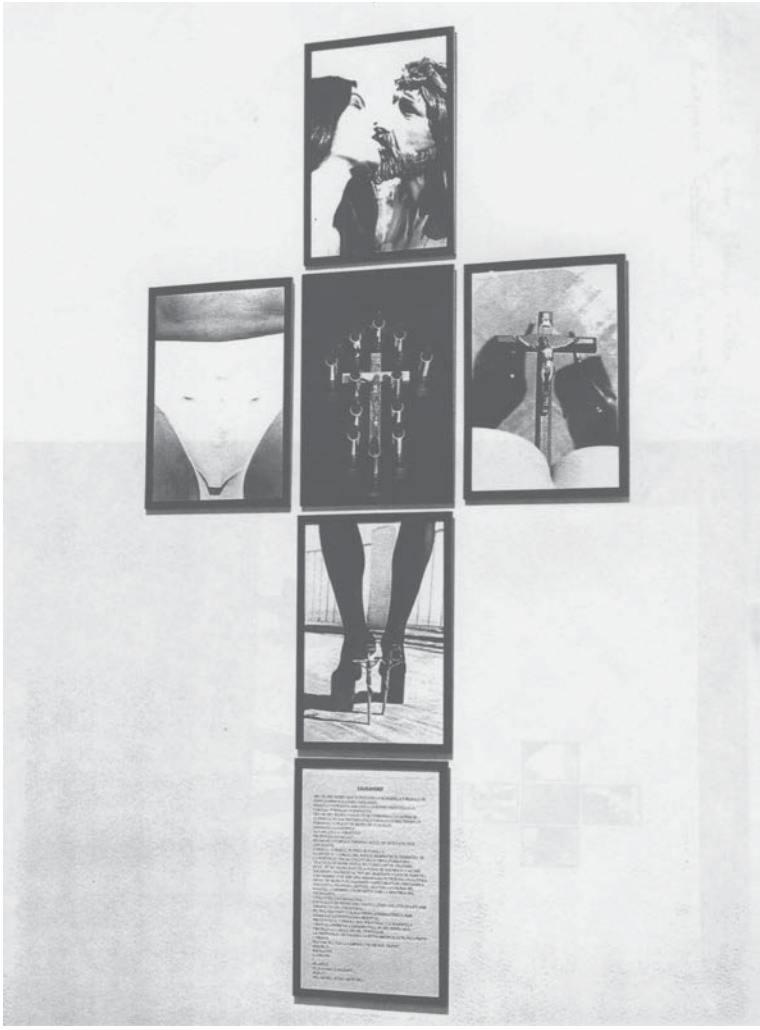

Figura 8. Immagine usata nella performance *Caligaverot*, di Carles Santos.

dum? Ricarde, circiter hora sexta est. Ricarde, moram faciebis valde? Ricarde, prandium frigescit. Ricarde, volo loqui telefonice cum Barcinone. Ricarde, accede in tuorum parentium pharmaciam [. . .][19].

La sequenza successiva evoca la partecipazione di Carles Santos e

19. "Ricardo, la cena è pronta. Ricardo, hai finito o no? Ricardo, sono quasi le due. Ricardo, quando tempo ti ci vuole? Ricardo, la cena si sta raffreddando. Ricardo, voglio telefonare a Barcellona. Ricardo, passa dalla farmacia dei tuoi genitori."

dei suoi genitori ai rituali della *Semana Santa* catalana attraverso una parodia iperbolica dei suoni, dei gesti, e dei movimenti processionali. La sequenza esemplifica perfettamente l'idea che quando il teatro contemporaneo s'impadronisce delle forme espressive della religiosità popolare cattolica non fa che intensificare i meccanismi semiotici che già sovvertono l'ordine sensoriale della liturgia nella struttura percettiva delle processioni religiose: la giustapposizione poli–sensoriale — senza né sintesi né sinestesia — di mezzi espressivi disparati, lo sparpagliamento del senso nel caos blasfemo, e soprattutto la predominanza del corpo sullo spirito. A conferma di tale interpretazione, alla fine della pseudo–processione messa in scena da Santos, una campana — lo strumento che la Chiesa ha adottato al fine di comunicare gli elementi più importanti della struttura della liturgia anche all'ambiente profano al di fuori del tempio — è sostituita da due corpi, quelli di Ricardo ed Elena, i quali oscillano sul palco vuoto, proprio come le campane umane di Castielfabib. L'ambiente sacro del tempio estende la sua presenza al di fuori delle proprie frontiere nell'ambiente profano del focolare domestico catalano, ma è simultaneamente "profanato" dal corpo umano, da una sovversione dei principi semiotici della liturgia processionale che l'arte contemporanea anticlericale spinge fino all'estremo.

12. Conclusioni teoretiche

Un apologo finale introdurrà le conclusioni teoretiche dell'articolo. Secondo antica tradizione, un'immagine raffigurante la Vergine fu rinvenuta a Tepeyac, vicino Guadalupe, in Messico, nel 1530. Prima immagine miracolosa della Mesoamerica, diede luogo alla nascita e allo sviluppo del culto della Nostra Signora di Guadalupe. Nel 1533, una sontuosa processione religiosa fu organizzata al fine di trasportare l'icona nella prima cappella mesoamericana costruita in onore della Vergine. Per celebrare l'eccezionale evento, e secondo la liturgia cerimoniale per la traslazione delle reliquie del Cattolicesimo della prima modernità, i nuovi cristiani della Mesoamerica offrirono alla vergine uno spettacolo di *mitotes*, le loro danze rituali tradizionali, simulando una battaglia tra le popolazioni locali rivali degli Aztechi e dei Chichimeca. I capi indossavano vestiti cerimoniali mentre le armate azteche

— i "giaguari" e le "aquile" — sfoggiavano costumi di piume. Essi presero a danzare in cerchio di fronte alla chiesa, accompagnati dai canti degli anziani e dal ritmo di due tipi di tamburi. Improvvisamente, un incidente sconvolse l'armonia della processione: uno dei danzatori venne accidentalmente ferito da una freccia. Trasportato agonizzante di fronte a un'icona della Vergine, già situata nella nuova cappella, guarì miracolosamente.

Una delle immagini più eleganti dell'arte coloniale mesoamericana, eseguita da un pittore anonimo dopo il 1653, narra visivamente l'incidente e il miracolo (Brown 1999, p. 21) (Fig. 9).

Figura 9. *Traslazione dell'immagine della Vergine della Guadalupe nella sua prima cappella e miracolo*, anonimo, 1653, olio su tela, cm. 285 x 595, collezione Museo de la Basílica de Guadalupe.

Questo dipinto, in cui l'architettura del nuovo tempio separa nettamente il tempo narrativo presente della grazia e quello passato dell'incidente, sintetizza perfettamente la relazione tra, da un lato, l'ambiente aperto della religiosità popolare e la sua relazione con le tradizioni pre–cristiane — uno spazio in cui il rituale processionale si volge pericolosamente in ludico mimetismo della guerra — e, dall'altro lato, l'ambiente chiuso della liturgia. Quando la processione trasporta l'immagine santa al di fuori della sua collocazione originale, le forme non convenzionali e poli–sensoriali adottate per comunicare la relazione tra il simulacro della trascendenza e l'ambiente profano che circonda il tempio scatenano il sovvertimento della liturgia e il riemergere violento di una frontiera tra il sacro e il profano, una frontiera che si manifesta sotto il sembiante dell'incidente e della morte.

Viceversa, è solo nell'ambiente sacro della cappella, dove le tradizioni popolari e la loro tendenza poli–sensoriale sono sostituiti dall'unità, dall'ordine, e dalla gerarchia della liturgia, incarnata dal personaggio ieratico del vescovo, che un miracolo — irruzione del sacro nel mondo profano — può restaurare la perfezione della trascendenza eliminando gli effetti dell'incidente.

Data l'opposizione tra un ambiente sacro di appartenenza e uno profano, la quale determina una frontiera che si materializza attraverso diversi dispositivi semiotici (per esempio, nel Cristianesimo, il perimetro murale di una Chiesa), le processioni religiose operano come rituali che addomesticano sia l'intensità della transizione che l'estensione della distanza caratterizzanti il passaggio tra questi due ambienti[20]. Se la comunità religiosa si considera come il soggetto dinamico di questo passaggio, le processioni religiose possono essere interpretate come strategie retoriche che, attraverso le summenzionate dinamiche semiotiche di sinestesia sensoriale e gerarchia logocentrica, veicolano l'idea che la comunità religiosa è capace di estendere il suo ambiente di appartenenza al di fuori della frontiera del tempio, e che questa frontiera è in effetti illusoria: quando il simulacro della trascendenza è trasportato attraverso le strade del villaggio, il villaggio intero diviene il suo tempio.

Tuttavia, poiché il macchinario semiotico della liturgia — a causa della moltiplicazione e della personificazione delle agentività — non è in grado di controllare la struttura percettiva dei rituali al di fuori dell'ambiente chiuso del tempio in modo altrettanto efficace che al suo interno[21], incidenti si verificano sotto forma di sovvertimento più

20. Sarebbe interessante costruire un parallelo sistematico fra l'espansione della gerarchia liturgica fuori dal tempio e quella della gerarchia del potere fuori dal palazzo. Marin (1967) esplora già questa possibilità, con consueta maestria. La diluizione liturgica del sacro e quella del potere nella loro traslazione al di fuori dei confini che ne garantiscono la densità dovrebbero poi essere considerate anche nei loro multipli intrecci (in molte processioni religiose del Meridione d'Italia, per esempio, i fedeli si contendono il primato religioso e politico della vicinanza al simulacro del sacro/santo appendendovi un numero crescente di banconote), ma senza pur tuttavia scadere nel meccanicismo di certe letture marxiste del flusso processionale, eccessivamente riduttive (Di Nola 1981).

21. Moltiplicazione e personificazione delle agentività non sono gli unici fattori a determinare la decostruzione della liturgia, ma sono forse i principali. A essi si aggiunge senz'altro la complessità intrinseca di numerosi rituali processionali. Di fondo vi è comunque la necessità che la manifestazione immanente del sacro sia mantenuta a un certo livello di "densità" grazie alla sua "compressione" entro confini ristretti e ben delimitati. La

o meno drastico sia della sinestesia che della gerarchia logocentrica[22], le quali finiscono con l'essere rimpiazzate dalle opposte dinamiche semiotiche della poli–sensorialità e del primato del corpo. Non solo riappare la frontiera tra l'ambiente sacro e quello profano, volgendo l'appartenenza sedentaria dei fedeli in straniamento nomadico, ma la strategia retorica di tolleranza e acclimatazione (il sacro si appropria del profano) è sostituita, perlomeno dal punto di vista della comunità religiosa in quanto soggetto dinamico, da un'opposta strategia retorica di invasione ed esilio (il profano si appropria del sacro). Il simulacro della trascendenza, il quale era stato trasportato al di fuori del tempio al fine di sacralizzarne l'intorno, viene da questo profanato, perdendosi in un ambiente alieno.

In altre parole, la traslazione del sacro si volge nella sua trasgressione, secondo una dinamica fenomenologica e semiotica che è evidente, per esempio, nel modo in cui i rituali religiosi diventano routine ludiche, sia attraverso il ri–emergere dell'idea di senso come alternativa sia attraverso la de–spiritualizzazione del corpo; questa, come è chiaramente indicato dalle parodie artistiche, fuga la sacralità dei rituali e la loro efficacia simbolica[23].

La traslazione del simulacro della trascendenza rivela il carattere non emendabile della frontiera che la separa dall'immanenza.

"decompressione" generata dal movimento processionale ingenera sovente una "diluizione" del sacro e la sua conseguente contaminazione in incidenti liturgici di vario calibro.

22. Ovviamente gli incidenti non mancano anche nella liturgia all'interno del tempio, eppure essi hanno una valenza semantica diversa, inessenziale e contingente, in quanto immediatamente assorbiti dall'assenza di quella dimensione ludico–spettacolare che caratterizza, invece, ogni rituale processionale. Bisognerebbe comunque approfondire la ricerca sulle dinamiche "riparatorie" che la liturgia prevede esplicitamente in caso d'incidente, possibilmente in un'ottica comparativa (si sospetta infatti che le culture religiose abbiano modi molto diversi di trattare gli "incidenti rituali").

23. Due direzioni andrebbero esplorate per completare e precisare la fenomenologia in chiave semiotica dei rituali processionali: da un lato, sottolineare che il punto di vista adottato da questo articolo, quello di una liturgia decostruita nella sua esportazione fuori dal tempio, è in un certo senso arbitrario, nel senso che si potrebbe invece adottare il punto di vista, tipico di molta antropologia della festa, di una liturgia che si costruisce proprio irretendo le pulsioni eslegi che esplodono invece nella festa o nella processione. In realtà i due movimenti di costruzione e decostruzione liturgica andrebbero analizzati nella loro continua tensione dialettica, sia storica che semiotica.

Riferimenti bibliografici

Albaladejo Imbernón N.A. (a cura di) (1994) *Rito, música y escena en Semana Santa*, Centro de Estudios y Actividades Culturales, Madrid.

Allegri L. (1988) *Teatro e spettacolo nel Medioevo*, Laterza, Roma–Bari.

Ashley K. (2001) "Introduction: the Moving Subjects of Processional Performance", in K. Ashley e W. Husken (a cura di), *Moving Subjects: Processional Performance in the Middle Ages and the Renaissance*, Amsterdam, Rodopi, 7–34.

Ashley K. e W. Husken, W. (a cura di) (2001) *Moving Subjects: Processional Performance in the Middle Ages and the Renaissance*, Amsterdam, Rodopi.

Beyaert A. (a cura di) (2001) *Dynamiques visuelles*, numero monografico di "Nouveaux Actes Sémiotiques", 73–75, PULIM, Limoges.

Bianco C. e

M. Del Ninno (a cura di) (1981) *Festa: antropologia e semiotica: relazioni presentate al Convegno di studi Forme e pratiche della festa: Montecatini Terme, 27–29 ottobre 1978*, Guaraldi, Firenze.

Brown J. (a cura di) (1999) *Los Siglos de Oro en los virreinatos de America: 1550–1700*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid.

Buttitta A. (1981) "L'immagine, il gesto e il tempo ritrovato", in C. Bianco e M. Del Ninno (a cura di), *Festa: antropologia e semiotica: relazioni presentate al Convegno di studi Forme e pratiche della festa: Montecatini Terme, 27–29 ottobre 1978*, Firenze, Guaraldi, 27–35.

Caillois R. (1958) *Les Jeux et les hommes; le masque et le vertige*, Gallimard, Parigi.

Clifford Flanigan C. (2001) "The Moving Subject: Medieval Liturgical Processions in Semiotic and Cultural Perspective", in K. Ashley e W. Husken (a cura di), *Moving Subjects: Processional Performance in the Middle Ages and the Renaissance*, Amsterdam, Rodopi, 35–52.

Crawley A.E. (1908–1926) "Processions and Dances", in J. Hastings (a cura di), *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, 13 vols, T.&T. Clark, Edimburgo; C. Scribner's Sons, New York, vol. X (Picts–Sacraments), 356–62.

De Marinis M. (1982) *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani.

Del Ninno M. (2007) "La corsa dei ceri a Gubbio: Stato di una ricerca", in M. Del Ninno (a cura di), *Etnosemiotica: Questioni di metodo*, Meltemi, Roma, 157–74.

Di Nola A.M. (1975) *Gli aspetti magico–religiosi di una cultura subalterna italiana*, Boringhieri, Torino.

———. (1981) "Varianti semiotiche della festa e interpretabilità marxiana", in C. Bianco e M. Del Ninno (a cura di), *Festa: antropologia e semiotica: relazioni presentate al Convegno di studi Forme e pratiche della festa: Montecatini Terme, 27–29 ottobre 1978*, Firenze, Guaraldi, 88–99.

Dusi N. e G. Marrone (a cura di) (2008) *Destini del sacro: Discorso religioso e semiotica della cultura*, Meltemi, Roma.

Du Toit H. (a cura di) (2009) *Pageants and Processions: Images and Idiom as Spectacle*, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne.

Enders J. (2002) *Death by Drama and Other Medieval Urban Legends*, the University of Chicago Press, Chicago e Londra.

Felbecker S. (1995) *Die Prozession: historische und systematische Untersuchungen zu einer liturgischen Ausdruckhandlung*, Oros, Antenberge.

Flynn M. (1994) "The Spectacle of Suffering in Spanish Streets", in B.A. Hanawalt e K.L. Reyerson (a cura di), *City and Spectacle in Medieval Europe*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 153–68.

Green H. (1945) *Vida y obras de Lupercio Leonardo de Argensola*, Institución Fernando el Católico, Saragozza.

Grimes R. (1987) "Procession", in M. Eliade (a cura di), *The Encyclopedia of Religion*, 16 vols, Macmillan, New York, vol. 12, 1–3.

Gusick B.I. e E.E. DuBruck (a cura di) (2004) *New Approaches to European Theatre of the Middle Ages: an Ontology*, Peter Lang, New York.

Itinerarium Egeriæ (1997) *Journal de voyage: intinéraire/Égérie*, a cura di P. Maraval, Éditions du Cerf, Parigi.

Jimenez Guerrero J. (a cura di) (1997) *Cofradias, historia, sociedad: estudio sobre la Semana Santa malagueña*, Editorial Sartia, Malaga.

Kerényi K. (1940) *Die antike Religion*, Pantheon, Amsterdam.

Kratz C.A. (1994) *Affecting Performance: Meaning, Movement, and Experience in Okiek Women's Initiation*, Smithsonian Institution Press, Washington.

Leone M. (2002) *Processioni — Il percorso circolare che trasforma*, "Golem Indispensabile"; accessibile al sito http://www.golemindispensabile.it;

consultato il 10 aprile 2011.

———. (2003) *Din don dan — Il suono delle campane*, "Golem indispensabile"; accessibile al sito http://www.golemindispensabile.it; consultato il 10 aprile 2011.

———. (2004) *Religious Conversion and Identity: the Semiotic Analysis of Texts*. London and New York: Routledge.

———. (2005a) "...y parecian tambien a la vista quanto deleytauan los oydos [sic]: la polysensorialité des processions religieuses", in A. Beyaert (a cura di), *La polysensorialité*, Pulim, Limoges, 131–53.

———. (2005b) *Segnare il tempo — Tenere la rotta, equidistante tra due ritmi opposti*, "Golem Indispensabile"; consultato il 10 aprile 2011.

———. e M.L. Solís Zepeda (a cura di) (2009) *Los límites del texto sagrado*, numero monografico di "Tópicos del seminario", 22.

———. (a cura di) (2010a) *Attanti, attori, agenti — Senso dell'azione e azione del senso — Dalle teorie ai territori/Actants, Actors, Agents — Meaning of Action and Action of Meaning — From Theories to Territories*, numero monografico di "Lexia", nuova serie, 3–4, dicembre 2009.

———. (2010b) *Saints and Signs — A Semiotic Reading of Conversion in Early Modern Catholicism*, Walter de Gruyter, New York e Berlino.

———. (2011) *Rituals and Routines: A Semiotic Inquiry*, "Chinese Semiotic Studies", 5, 1: 107–20.

———. (In stampa a) *Introduction to the Semiotics of Belonging*, accettato per la pubblicazione in "Semiotica".

———. (In stampa b) "Transcendence and Transgression in Religious Processions", in P. Forsell e R. Littlefield (a cura di), *Transcending Signs: Essays around Eero Tarasti's Existential Semiotics*, Mouton de Gruyter, Berlino e New York.

Marin L. (1967) "Notes on a Semiotic Approach to Parade, Cortege, and Procession", in A. Falassi (a cura di), *Time Out of Time — Essays on the Festival*, University of New Mexico Press, Albuquerque, 220–30.

Martimor A.–G. (1983–4) *L'Église en prière — Introduction à la liturgie*, 4 voll., Desclée, Parigi.

Mitchell T. (1990) *Passional Culture: Emotion, Religion, and Society in Southern Spain*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

Nuñez de Herrera A. (1993) *Semana Santa: teoria y realidad*, Ediciones Giralda, San Vicente.

Portillo R. e M.J. Gomez Lara (1996) "Holy Week Performances of the Passion in Spain: Connections with Medieval European Drama", in M. Twicross (a cura di), *Festive Drama: Papers from the 6th Triennial Colloquium of the International Society for the Study of Medieval Theatre* (Lancaster, July 13–19, 1989), D.S. Brewer, Cambridge (UK), 88–94.

Rubin M. (1991) *Corpus Christi: the Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge University Press, New York and Cambridge (UK).

Ruvira J. (1996) *El caso Santos*, Mà d'Obra, Valencia.

———. (2001) *Carles Santos*, Ajuntament de Girona, Girona.

Santos C. (1999) *Carles Santos: Espai d'Art Contemporani de Castelló*, Generalitat Valenciana, Valencia.

Sullivan L. (1986) *Sound and Senses: toward a Hermeneutics of Performance*, "History of Religions", 26: 1–33.

Trigano S. (2001) *Le Temps de l'exil*, Manuels–Payot, Parigi.

Turner V.W. (1979) *Process, Performance, and Pilgrimage: a Study in Comparative Symbology*, Concept, New Dehli.

———. e E. Turner (1978) *Image and Pilgrimage in Christian Culture: Anthropological Perspectives*, Columbia University Press, New York.

Twicross M. (1996) "Some Approaches to Dramatic Festivity, especially Processions", in M. Twicross (a cura di), *Festive Drama: Papers from the 6th Triennial Colloquium of the International Society for the Study of Medieval Theatre* (Lancaster, July 13–19, 1989), D.S. Brewer, Cambridge (UK), 1–33.

Verdi Webster S. (1998) *Art and Ritual in Golden–Age Spain: Sevillian Confraternities and the Processional Sculpture of Holy Week*, Princeton University Press, Princeton.

Zika C. (1988) "Hosts, Processions, and Pilgrimages: Controlling the Sacred in Fifteenth–Century Germany", in *Past and Present*, 118: 25–64.

Massimo Leone
Università di Torino